中国音乐史学创新：史料的出新

杨善武

中国音乐史学创新的关键是史料的出新。这固然包括新材料的发掘利用，而对于已有材料（包括新出现材料）的正确解读，尤其有着根本性的意义。我们要努力探求史料原义，了解古人本意，准确把握史料内容的具体真实，并在此基础上进一步去把握符合历史发展本质的历史真实。

从史料出发、依据史料获取史学认识，这是史学研究中所应遵循的一个基本原则。所谓史料的出新，从根本上说就是要充分发挥史料的依据作用，以保证我们史学认识的进步。显然，对于中国音乐史学创新来说，史料的出新是关键性的。

史料的出新既包括新材料的发掘利用，又包括对已有材料的新的解读。对于新材料的发掘利用，本为一般学者所理解并重视；同样作为史料出新的对已有材料的新的解读，则往往为不少学者所忽视。这里所谓“新的解读”，并非无所依准的一味骛新，而是指相对于已有认识，更为符合史实及其本质的、能够促进史学发展的新的正确解读。

新材料的出现可以有力地促进人们的认识、推动史学创新，这是显而易见的。1978年曾侯乙墓发掘出土了我国先秦时期大量的乐器，特别是前所未有的成套编钟及其珍贵铭文，真实地反映了先秦音乐文化所达到的高度水平，使我们对先秦音乐“一钟双音”设计、颠曾三度生律，十二律体系下的七声音阶、旋宫转调等，有了一个具体深入的了解，全面刷新了我们对于先秦音乐以至其后中国音乐发展的认识，有力地促进了80年代以后中国音乐史学的发展。但是，曾侯乙编钟这样的新材料毕竟是有限的，对其发掘利用也是有条件的，我们的史学创新不可能总是依赖于新材料的出现。相对于新材料的运用，对于已有材料（包括新出现的材料）是否达到和如何予以正确解读，对我们史学发展则是更为根本性的。

对于曾侯乙编钟的铭文，已有学者做过系统研究，所取得的显著成果为我们深入认识先秦乐律学成就及其规律提供了教益。但是对曾钟铭文的解读并非一切大功告成了，相反，铭文中尚有不少需要探究的问题，已有解读中也还存在一些有待重新思考、甚至是明显错误的地方。

譬如曾侯乙编钟下层二组10个钟，其正鼓所标音名由右至左（即由低到高）顺序为商、角、徵、羽、变宫、宫、商、角、变徵、徵。有学者从其中第三个音的徵算起，认为这里是一个含有纯四级的新音阶，接着又认为“曾侯乙钟铭的乐学体系……它的音阶形式是新音阶的体系，不是旧音阶的体系”，进而又推论说曾侯乙钟证实了“新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位”。①从所作认定的八个音的音程关系看，的确是新音阶形式，但从曾钟实际所标音名看，却又分明是含有增四级的音阶，只不过从徵音开始，以徵音为最低音罢

① 黄翔鹏《曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探》，载《音乐研究文选》（上），文化艺术出版社1985年版，第260—262、274页。

了。从曾侯乙钟整个标音体系看，其音阶基础不是新音阶，而是古人所认定的古音阶。所谓新音阶的认定，是将原本以徵音为首的音列经过阶名改换（把徵音当作宫音）后所做的判断。这种做法似乎是要否定原来的古音阶，认为古音阶音列实质上体现的是新音阶。从根本上说，这已经远远超出了钟铭所能规定的范围，也远非是表面的阶名改换所能说明问题的。如果真的以为曾钟用的是新音阶，那就必须先回答曾钟铭文何以为古音阶音列，古音阶何以不能成立等复杂的问题。无论如何，仅仅由一个符合新音阶音级关系的古音阶音列来做判断，进而又做出曾钟整个音阶基础以至先秦音乐所用音阶的结论，都显然是来得太简单、太轻松，也太不可能了。

再如曾钟铭文"穸于索商之颠"、"穸于索宫之颠"等释文。有学者将其中的"索商"释为182音分的低商，认为这体现了"中国式的纯律"，说是"国外的纯律理论一般不承认182音分的商音。中国纯律理论既承认204的，也承认182的……一个普通的商，一个素商"。[②]从曾钟铭文实际看，如下二4钟，其正鼓标音"商"，右鼓标音"羽曾"，释文中将右鼓"羽曾"与某些宫系相当的音做出了对应解释，其中即出现了"穸于索商之颠"一语。显然，释文中的"索商"（"索"通"素"）指的就是正鼓所标的"商"，而不是比正鼓"商"低的另一个182音分的商。"穸于索商之颠"的意思是说："这里不同宫系中的音，它们的音高都符合本钟商音之颊颠部位的那个羽曾"的高度。[③]由于错误解读"索商"一语，故而由错误解读所支撑的所谓"中国式的纯律"、"中国纯律……一个普通的商，一个素商"等论断，也就顿然冰释、化为乌有了。

对于曾钟铭文有着继续解读或重新予以解读的必要，而对于其他大量文献史料、文物资料来说，就更是存在着是否达到和如何予以正确解读的问题。努力寻求史料的正确解读，这正是史料出新的本质要求。以下分别从两个不同的层面对如何正确解读做出阐述。

一、努力探求史料原义，了解古人本意，准确把握史料内容的具体真实

这里所谓"具体真实"，是对史料本身所传达的具体内容而言，强调的是史料的原义、本意。对于史料本身所传达的内容能否予以准确地领会、把握，这正是正确解读的一个最基本的方面。但由于史料本身、特别是主观理解上诸多因素影响，我们往往不能很好领会史料内容，甚至得出一些违背史料原义、古人本意的错误解释来。下面从史料的不同情况出发，针对一些具体实例做出分析。

我们对史料的解读，可能是具体字句含义的解释，也可能是数句、整段以至数段文意的理解。具体字句的解释相对于段落文意的理解，一般较为单纯简单，但也不尽然。如《隋书·音乐志》在涉及清商三调时隋文帝所言"善其节奏"一语，其含义是"以其节奏为善"。对其正确解释，只要具备一定的古汉语语法知识即可，不需要高深的理论。而对另外一些史料字句的解释，可能就不是如此这般简单。有些字句的解释常常直接关系到整个文意的理解，而对于字句本身的解释也大都需要与其他内容或相关材料加以联系。《淮南子·天文训》在叙述十二律及其律数后有"极不生"一语，对此一语，一般按照三分损益法作仲吕不能返还黄钟解。从史料所提供的律数看，由仲吕继续相生的确不能回归黄钟律数，似乎以往解读无误。可是从上下文看，此处十二律是与十二月每律配一个月相对应的存在，明言"十二律应二十四时之变"，还有"十二律而为六十音，因而六之，六六三十六，故三百六十音以当一岁之日"，所述都是在讲律、历相

② 黄翔鹏《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，《中国音乐学》1986年第3期，第12-13页。

③ 陈应时《评"复合律制"》，《音乐艺术》1996年第2期。

应，同为循环而用的。如果依照仲吕不能返还黄钟的解释，即是说十二律不能往返进行，那么将它与终而复始的十二月、二十四时以及三百六十日对应而论，也就显得多余了。实际上，十二律之所以与十二月相配，也正表明十二律同样是终而复始的。可见，以往对于"极不生"的解释并非史料原义。与上下文联系起来看，"极不生"实际是说"十二律生完了，到头了，不需要再生了"，不是所谓仲吕不能返还黄钟的意思。此处对"极不生"的解释就比"善其节奏"复杂得多，不仅远远超出语义解释的范畴，而且需要将前后内容贯通起来考虑。

正确解读史料需要顾及史料自身的上下文，也需要联系其他有关的材料或认识，但这种联系一定要合理、恰当，不能丢掉史料自身的根本去做无根据的联想或猜想。《隋书·音乐志》在谈到南北朝龟兹乐在中原地区的流变时，有"其声后多变易"、"新声奇变"等语。有学者从后来阿拉伯音乐和现今维吾尔族音乐的特点出发，认为这些语句是在讲龟兹音律多变、含有四分之三音的，甚至将"其声后多变易"径直解为"七声后多变异"④。阿拉伯音乐的四分之三音"其实是很晚的事了"⑤，如今的维吾尔族音乐也已是在经历了千百年的民族巨变、宗教改观等西域历史上重大事件之后的结果，其与古代龟兹乐本不能直接等同视之。从史料本身平实看去，所谓"其声后多变易"、"新声奇变"并不是说什么特殊音律变化的，其中的"声"字系指音乐、乐曲，意思是说龟兹乐在流行中原的过程中产生了很多变化，它的曲调在当时演奏中经常是花样翻新、富于变化的。至于这种变化中是否含有特殊音律四分之三音，由史料本身无法看出。我们不能抛开史料随意发挥，得出一些史料本身所没有的东西来。

有文章批评隋文帝"好符瑞"而采用"黄钟一宫"，说是"有皇帝的喜好，便有百官的附和"。"当隋文帝下令牛弘作黄钟一宫后，牛弘这位隋朝大儒便也很乖巧地掉过头来，顺应隋文帝的意图改变了说法。不仅推说梁、陈雅乐是用宫声，又引用一些儒家经典及阴阳五行说，来解释黄钟一宫。"随即文章列出了"牛弘共详参议"一大段史料，似乎由此即可证明"牛弘替隋文帝黄钟一宫寻找历史根据，可谓费尽心机矣"⑥。而当我们读了史料原文，却发现完全不是那么回事。牛弘等并未因隋文帝下令作黄钟一宫便"很乖巧地掉过头来，顺应隋文帝的意图改变了说法"，他们所"共详议"的始终是围绕"还相为宫"进行，说的是"雅乐悉在宫调"、"雅乐……须以宫为本，历十二均而作"等内容。也就是说，牛弘等人所议的是十二均每均只用宫调，而不是十二均中只用黄钟一宫。那么文章作者何以做出与史料内容截然不同的结论来？根本原因是由于某种思潮影响而有了成见，总以为隋文帝"内心虚弱"、"不懂装懂"，而当他采用黄钟一宫后，百官们也必然是随声附和，于是对史料内容究为何指，便也不做仔细分辨，只管将其当成只用黄钟一宫来批评了。

当然，有时影响解读的原因可能并不在解读者，而在史料自身存在的某些记载不实、表述不清、文字错讹等。这时就需要对史料做出必要的校勘、辨析，以免由于史料的问题引起不必要的麻烦。即如《辽史·乐志》记录的燕乐二十八调，同类七调之前都冠以一个龟兹声名，以表明每组七调的性质所属。七宫、七商、七角所冠龟兹声名分别为娑陀力、鸡识、沙识，彼此显然一致，而唯有七羽前的"沙侯加滥"明显不符。"沙侯加滥"是增四级的变徵，而不是羽。这里显然是一处错误，理应予

④ 见中国传统音乐学会第11届年会论文《"龟兹乐多变声"作曲法初探》。

⑤ 黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版，第142页。

⑥ 郑祖襄《"开皇乐议"中的是是非非及其他》，《中国音乐学》2001年第4期，第118页。

以勘正。[7] 除此明显的错误，《辽史》中还有“四旦二十八调”表述与其他史籍记载不合的问题，是否为另一处错误？有学者以此“四旦二十八调”为据，将“四旦”当作“四宫”，认为燕乐二十八调结构有可能是“四宫二十八调”，而不是七宫二十八调。[8]《辽史》的“四旦二十八调”是否为“四宫二十八调”，关键是“旦”作何指，“四旦”是否为“四宫”。对此，《辽史》实际上已有所交待，以下三处可予辨析：

(1)“郑译得西域苏祗婆七旦之声”。《隋书》中没有“七旦”只有“五旦”，虽无“七旦”但有“七声”，《辽史》“七旦”是否《隋书》的“七声”？

(2)“雅乐有七音，大乐亦有七声，谓之七旦”。很明显，“七旦”即是“七声”。准此“旦”者“声”也，显然与《隋书》“旦者均也”概念不同。

(3)所载二十八调四组七调前所标“娑陀力旦”、“鸡识旦”即为他书所载“宫调”、“商调”，准此“旦”即为“调”也。

仅依《辽史》，“四旦二十八调”也不是“四宫二十八调”，而仍为七宫、四调的二十八调。只不过《辽史》表述不以“七宫”而用“四调”，并且以“声”为“旦”，“四声”“四调”称作“四旦”，故与其他史籍不同。

对于某些史料的解读，其中个别字句的解释显得异常关键，直接关系到整个史料内容性质的判断，影响到某些重大结论的得出。这种个别字句很可能又是多义的，非轻易可以把握和确定的。这时就需要针对具体史料认真加以分析，并联系其他相关内容和材料做出准确的选择。《旧唐书·音乐志》在谈到坐、立部伎时有如下一段：

(立部伎)自破阵乐以下，皆擂大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷。大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。……(坐部伎)自长寿乐以下皆用龟兹乐，舞人皆着靴 。唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。

其中“破阵乐”、“大定乐”、“庆善乐”、“长寿乐”、“龙池乐”中的“乐”是指“乐舞”无疑，可是“杂以龟兹之乐”、“独用西凉乐”、“皆用龟兹乐”、“备用雅乐”中的“乐”字又指何义？这四处“乐”字不再指“乐舞”是肯定的了，那么是否指的“音乐”、“乐曲”？有学者即作如此论，并由此得出坐、立部伎的音乐除了龙池乐、庆善乐“其余的均已龟兹化”[9]的结论。仔细分析史料，“音乐”、“乐曲”的解释存在不少问题：(1)“唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬”一句，将雅乐解作“雅乐乐曲”而与作为乐器的钟磬相提并论，文意上显然不通。(2)“大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐”一句，对大定乐论的是乐器，对庆善乐又说的是乐曲，如此前后比较而论，逻辑上显然不妥。(3)“自破阵乐以下，皆擂大鼓，杂以龟兹乐”一句，孤立看，将“乐”字释为音乐、乐曲似无不可。但《旧唐书》另有一段话：“太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣秦王破阵之曲。及即位，使吕才谐音律。”也就是说，先有民间流传的歌曲，后由吕才编配而成。若说这样一个作品混杂着龟兹乐曲声，说它龟兹化了，显然有违史料原意。

那么，此处“乐”字又是否指的“乐器”？实际上杨荫浏《中国古代音乐史稿》就是如此解释的。[10]以“乐器”解“乐”，然后再看上面史料，我们便会明白：“原来古人是就坐、立部伎各个作品具体表演时的乐器配备、舞蹈装束情况而言的。在当时，不同乐器的结合使用，形成了雅乐、西凉乐、龟兹乐为代表的三种不同的乐队风格类型。所谓‘乐’，正是指在此基础上的具体乐器的调配运用，而不是指音乐、乐曲。”[11]这样一来，我们对于坐、立部伎的音乐

⑦ 现所见《辽史·乐志》史料，此处已做勘正。

⑧ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上)，人民音乐出版社1981年版，第260—265页。

⑨ 金文达《中国古代音乐史》，人民音乐出版社1994年版，第198页。

⑩ 同注⑧，第26页脚注。

⑪ 参拙文《西北苦音与音乐文化交流》，《中国音乐学》2002年第3期，第116页。

性质，也就不再会简单地做出那种“全龟兹化”的结论了。

有的史料本身具有一定的复杂性，解读起来会有相当难度。对于这类史料，一要联系相关史料，二要对本史料多方面的内容做出综合分析。《宋史·乐志》摘录有蔡元定《燕乐》书的内容，王光祈根据其中“七声高下之略”一段提出了燕乐音阶的解释。⑫有学者依据王光祈解释进而认为：“在我国古代音乐理论文献中，蔡元定是第一个指出燕乐音阶特点的学者。”⑬如果说蔡元定论的是燕乐音阶，而他又是“第一个”指出这种音阶特点的，这就意味着只有蔡元定的音阶认识是对的，其他凡涉及燕乐的古代文献统统都是错误的。如此肯定蔡元定而否定其他古代学者及其文献，这在做法上是否妥当，立论上又能否站得住脚？蔡元定论的是燕乐二十八调的音阶，有关燕乐二十八调在蔡元定前后有不少学者涉及到，即如唐段安节的《乐府杂录》、北宋沈括的《梦溪笔谈》、南宋张炎的《词源》、宋末元初陈元靓的《事林广记》等。这些文献所记二十八调的音阶，均为明确的古音阶，难道这些记载就都错了？这些文献暂可不论，我们还是回头看看有关蔡元定《燕乐》的全部论述，看其是否就表明了燕乐音阶。

《宋史》所录《燕乐》内容共有四段，另有一段脱脱评述的话。有关音阶问题，除了“七声高下之略”一段直接论及之外，另有两处也涉及到了：

（1）在“四声二十八调之略”一段，所列黄钟一均宫、商、羽、角四调，其中角调（闰角调）清楚指明是建立在“应钟”亦即音阶的大七级上，若是燕乐音阶第七级则应为“无射”而不是“应钟”。

（2）在脱脱评述一段，“所收二十八调……俗又于七角调各加一声”中的“各加一声”，亦即沈括《梦溪笔谈》每谈到一个闰角调都要在原有音列上增加的那个音，此音非他，也就是闰角调作为上五度正角调所属音阶第四级的增四度音。

这两处所显示的，分明不是什么燕乐音阶，而仍为古音阶。可见，蔡元定所论与沈括等人没有什么两样，他并未在此提出什么新的不同的音阶来。至于“七声高下之略”一段中的一些文字到底该做如何理解，蔡元定为何做此表述，其表述与其他段落内容是何关系等，我们还可继续探讨，但这并不妨碍我们联系有关文献、根据蔡元定的明确表述做出一个基本的结论来。

《隋书·音乐志》有关开皇乐议的文字特别是其中郑译所说的话，是我国古代音乐史上既重要又有诸多分歧的史料，其中既有费解难懂的字句，又有纵横复杂的内容。以往学者大都拘泥于其中个别字句做文章，如对“七声之内，三声乖应”和“一宫之内，三声并戾”具体如何形成做出推断。对此大段落的史料来说，个别的字句是整个史料内容的一个局部，其具体的本质亦为整体的性质所规定，因而就必须先从整体内容着眼方能予以辨明。为了正确解读这类史料，也为了准确理解其中个别的字句，即应对其复杂的内容，从大的层次结构、逻辑关系上予以梳理，以抓住其中最为本质的、具有规定性的东西。

就郑译所言分析，实际上含有以下内容层次：

（1）从“考寻乐府钟石律吕”到“每恒求访，终莫能通”，是说郑译发现了乐府乐调应用中存在的无法解释的问题；

（2）从“先是周武帝时”到“已外七律，更无调声”，是说郑译从苏祗婆处所了解到的龟兹乐五旦七调情况；

（3）从“译遂因其所捻琵琶”到“旋转相

⑫ 王光祈《中国音乐史》，载冯文慈、俞玉滋选注《王光祈音乐论著选集》（中），人民音乐出版社1993年版，第89-91页。

⑬ 冯文慈《汉族音阶调式的历史记载和当前实际》，《中央音乐学院学报》1981年第3期，第8页。

交，尽皆和合”，是说郑译在龟兹琵琶上将五旦七调推演补充而实现十二律八十四调系统的；

（4）从“仍以其声考校太乐所奏”到“例皆乖越，莫有通者”，是说郑译用他的八十四调衡量乐府乐调，仍然无法予以解释；

（5）从“又以编悬有八”到“谓之应声”，是说郑译根据他的八十四调和乐府乐调情况创立了“八音之乐”理论；

（6）从“译因作书”到“并立议正之”，是说郑译建议用他的八十四调及八音之乐理论来规范乐府乐调。

将以上各层内容综合起来，其主旨是在讲郑译针对乐府乐调问题提出他的解决办法的。首先是明确要解决的问题，这在（1）中已经指明，又在（4）中进一步指出以强调解决的必要。接着是如何加以解决，郑译要用他的八十四调和八音之乐来解决。郑译的八十四调是在龟兹琵琶上形成的，所以（2）、（3）先后介绍苏祗婆五旦七调和郑译如何将五旦七调推演补充的。（2）与（3）再加上论述八音之乐的（5），郑译用来解决问题的一套理论办法就全交待完了。最后是在（6）中提出用他的理论来“正乐”的“立议”要求。

从以上分析中不难判明：（1）郑译所指“三声乖应”是对乐府乐调说的，不是指龟兹乐，也不是指其他。（2）郑译八十四调是在龟兹五旦七调基础上推演而成，二者之间是一致的。（3）龟兹音阶按所述音列为古音阶，或是将龟兹音阶纳入到古音阶中作解。（4）郑译乐调所用音阶以其所言“还用蕤宾为变徵”和苏夔所说“不闻更加变宫、变徵”仍为古音阶。（5）郑译总的是在表述当时乐府乐调与已有宫调理论（具体体现为郑译八十四调和龟兹乐调）之间的“乖应”“并戾”矛盾的。在经过认真梳理、搞明白了以上内容关系、问题性质之后，我们对于这段史料可能在对“三声乖应”、“三声并戾”的具体理解上还会产生分歧，但却绝不会出现那种根本性质模糊、混淆以至颠倒的认识来。

二、在具体真实的基础上进一步去把握符合历史发展本质的历史真实

这里所谓“历史真实”，是在对史料史实具体把握的基础上进一步就其反映了什么、表现了什么，如何去认识说的、强调的是史料内容内在的真实和发展的本质。当我们通过史料弄清了一些具体的情况，就使我们对于历史所做认识判断有了一个史实依据。但是，“并非是史实的东西都能保证我们得出正确的认识，因为史实本身的存在就常常是纷繁复杂的，纷繁的史实中就有表面的与本质的、枝节的与主流的、暂时的与长久的等等复杂情况存在。我们的任务就是要透过纷繁的史实表象，把握住那真正反映历史发展本质、主流的，也即是在更高的历史基点上着眼的历史的真实。而为了把握这种历史的真实，我们就要努力全面地掌握和透彻地分析研究史料、史实，不局限于个别的事实下结论，不被一时一事的表面现象所迷惑，特别是要努力用一种历史的、发展的眼光看问题”。⑭

自隋代以来，我国古代乐调中经常使用一些龟兹调名。郑译在其乐议中首先介绍了苏祗婆五旦七调理论，详细记述了龟兹音阶的七个音级及其名称，其后唐代著名的二十八调中某些调就固定使用了龟兹名称（如大石调、般涉调等）。《辽史·乐志》说二十八调“盖出九部乐龟兹部云”，是说二十八调形成与龟兹乐有关。使用有龟兹调名的二十八调不仅在唐代流行，而且成为宋代以后我国古代音乐广泛应用的实践乐调，直到清代成书的《九宫大成南北词宫谱》、《碎金词谱》等乐谱中，仍可见到龟兹调名的踪迹。那么，为什么在中国古代乐调中使用龟兹调名？这种现象说明了什么？它是一种本质的表现呢，还是

⑭ 同注⑪，第112页。

一种表面现象？当我们仔细研究有关史料后，即不难看出：

（1）郑译介绍龟兹音阶是与中原音阶相对应表述的，实际上是将其纳入到中原音阶来认识，具体的龟兹阶名都被赋予了相应的中原声名含义。郑译以苏祗婆五旦七调推演而成的八十四调，并非还是龟兹乐调，他只是借助于龟兹琵琶这件乐器在已经能够演奏中原五均的基础上继续发展，从而实现了中原完整的十二律旋宫体系。

（2）隋代既有郑译、万宝常的八十四调，又有祖孝孙未能应用的"推五音十二律为六十音……旋相为宫"之法。虽然隋代雅乐"但用黄钟一宫"，但十二律体系仍存在、仍在起作用。唐代音乐发展既有传统的理论基础和依据（如《乐书要录》中详尽的总结和阐发），又有对传统理论的有力实践，八十四调、十二律旋宫体系经祖孝孙、张文收之手得到了充分实现。隋唐音乐（包括雅乐、燕乐）仍然是建立在传统五音、七声、十二律的根基之上。

（3）宋王溥《唐会要》载唐天宝十二年（754）太乐署公布宫廷所用调名及改变的调名，是按照所用调依二十八调予以分类的，其中既有十二律调名，又有包含龟兹调名在内的俗调名。龟兹调名不是独立存在的，它只是依附在相应的十二律调名之后作为"时号"列出，显然是以十二律为本，此亦即沈括《梦溪笔谈》所言"十二律配燕乐二十八调"之谓。

（4）《乐府杂录》在分组列出二十八调之后，有"右二十八调，琵琶八十四调方得是"一语。北宋沈括《梦溪笔谈》、《宋史》所载《景佑乐髓新经》、南宋张炎《词源》及陈元靓《事林广记》等，均将二十八调纳入八十四调体系中，其中龟兹调名也都在所对应的十二律调名之下。二十八调仍属八十四调体系，它只是八十四调中为实践所应用的一部分，而其中的龟兹调名早已失去原有的龟兹含义，具有了十二律调名的实质。

龟兹乐是隋唐时在中原影响最大的外族音乐。从郑译对五旦七调的介绍到龟兹调名在二十八调实践中的应用，似乎一切都表明龟兹乐对中原音乐产生了根本影响，真的是"龟兹化"了。但是透过龟兹调名应用的表象，我们看到的却是中国传统七声十二律的本质存在。龟兹调名作为一种"时号"的外来调名，其实从郑译推演八十四调时起，就已经纳入到十二律体系规范之中了。龟兹调名在中原的应用固然有它一定的原因，对此也理应予以深究，但我们却不能因此而被表面现象所迷惑，失去对那背后隐藏的历史真实的把握。

从古代文献中，我们可以看到大量有关汉魏南北朝时期少数民族入主中原、关中地区民族杂居、外族外域音乐盛行的史料记载，这些记载也大都反映了当时的实际状况。

《后汉书·五行志》：汉灵帝"好胡服胡帐胡床胡座胡饭胡箜篌胡笛胡舞，京都贵戚皆竞为之"，这一记载常为人们所津津乐道，并被作为中原"胡化"风盛、中原文化受外来文化影响的明证。可是我们稍微深入想想，汉灵帝的行为是经常如此还是出于一时的好奇？其后的皇帝有哪几位效仿他？隋唐时还有哪位皇帝如此做过？这样一来，我们便不难于明白，原来汉灵帝的行为只是一种暂时的、个人的行为，它并不代表整个政权的意志，更左右不了整个传统体系的力量。打个比方，假如真的让汉灵帝彻底"胡化"而到西域民族中去生活，这恐怕连汉灵帝自己也不会同意的。⑮

《晋书·江统传》：西晋时"关中人口百余万口……戎氐居半"。据说当时定居中原的少数民族有匈奴、羯、羌、氐、鲜卑等所谓"五胡"，正是他们在其后的动乱与战争中纷纷自立为王、建立政权，形成了北方长期的十六国的分裂局面，但也正是这些入主中原的"五胡"，却又都是"冠汉姓，尊汉制，自禁胡语、胡俗"的内附之民。作为少数民族政权，"国有匈

⑮ 参拙文《从音乐文化交流的规律性看苦音形成问题》，《天籁》2002年第3期，第11页。

奴杂胡万余家”的拓拔鲜卑族的当政者,却深好“黄老之学”,仿汉人古制“谐音律,定律令”。北魏孝文帝还为此推行了一套中原化的改革,而被史界所称颂。实际上,“关中人口百余万口……戎氐居半”的记载即使完全属实,那这种“惊人”的民族杂居情况对于整个中原民族来说,也不过是一种局部现象。我们不能一见到这种民族杂居现象,就以为它“必然产生文化上的混融”,而看不到这些少数民族从语言、风俗、政治制度到礼乐文化等方面都在逐步地向中原靠拢,并最终走上了一条可说是自觉的中原化的道路。⑯

对于上述汉灵帝的“胡化”行为和西晋时关中人口“戎氐居半”一类的记载,到底应该如何去看,关键在于能否避免那种孤立、静止、片面的思维方法。汉灵帝(再加上那些“京都贵戚”)的“胡化”行为,充其量不过是面对胡物胡器一时的某些个人的行为,当然不能把它当作一种长久的、普遍的对于整个中原文化的“胡化”影响。西晋时“关中人口百余万口……戎氐居半”的现象,孤立起来看,的确是一种必然引起文化混融的“惊人”事象,但是就整个中原民族来说,此种“戎氐居半”又处于何等比重,能否从根本上影响中原民族及其文化?再说这种“惊人”的状况在关中地区是否就一直如此,其后不再发生变化了?对此,我们当然不能以片面代全面、将事物完全凝固起来,从而得出整个中原文化必然“胡化”,以至其后中国文化发展也受到重大影响的一些不恰当、不符合历史真实的论断来。

自西汉张骞通西域之后,西域一带的佛教音乐、民族音乐便开始传入中原,隋唐史籍中都记录了此类大量的曲目。《晋书·乐志》载:“张博望入西域……得《摩诃兜勒》之曲。李延年因胡曲更造新声二十八解,乘舆以为军乐。”此类佛教音乐的传入和使用是否也意味着当时中原音乐“胡化”了?中国古代音乐发展是否由此而改变了方向?对此,我们不能仅从汉唐这一时期来看,还需要与其后中国音乐的历史发展以至现存的传统音乐联系起来。福建南音中有一首名为《兜勒声》的曲牌,此曲牌还广泛应用于闽南佛曲、梨园戏、傀儡戏、潮安祥和腔与潮剧中。从应用此曲牌的南音乐曲《南海音》来看,其演唱内容与所用场合都与佛教有关,唱词中多次出现“摩诃萨”之语。据此,有学者认为南音《兜勒声》可能就与汉代传入的《摩诃兜勒》佛曲有关。但从《南海音》的音乐曲谱来看,却看不到一丝一毫外来的痕迹,除了为适应佛教内容需要所具有的特殊情绪特征外,音乐上仍为与其他南音乐曲同样的风格特点。⑰如果说《兜勒声》真的与历史上的《摩诃兜勒》有关,那么千百年后的南音现实又告诉了我们什么?现实的状况是,不仅南音的《兜勒声》,而且全国各地现存的佛教音乐都是属于中国传统五声性体系。那么这是否表明了,历史上佛教音乐的传入并未从根本上影响中原音乐,可能某些佛教的曲名、用语还在,但其音乐却已被同样适应佛教内容而又为中原民族喜闻乐见的五声性音乐所代替了。

我国古代音乐以乐谱形式流传下来的有不少,比较典型的如南宋音乐家姜夔的《白石道人歌曲》等。这些遗存的乐谱对于认识中国古代音乐弥足珍贵,但同时这些曲谱都需经过一个译解过程,而对于所译出的乐谱,就必然存在一个译解是否准确和如何正确认识利用的问题。译谱的质量与所译乐谱的价值作用直接相关,而对译谱的准确性及其价值作用同样不能孤立、静止来看,而要与后世乐曲的流传应用联系起来认识。譬如姜白石自度曲《醉吟商小品》和《惜红衣》,除了《白石道人歌曲》中的谱子外,《九宫大成南北词宫谱》中也有同名的两首乐谱。一般认为后者“不是他

⑯ 同注⑪,第112页。

⑰ 刘春曙、王耀华《福建南音初探》第六章,福建人民出版社1989年版,第404—417页。

的自度曲，而是南曲的唱法”[18]，那么它们之间有联系吗？如果有的话，又是什么样的联系？对于《白石道人歌曲》中的自度曲，我们大都认同杨荫浏的译谱[19]，《九宫大成》中的则有钱仁康的译谱[20]。将两处译谱加以比较，《醉吟商小品》在《白石道人歌曲》中为古音阶商调式，在《九宫大成》中为五声商调式。二者同为商调式显然是有联系的，说明后者再“南曲”化，如果原本是从前者而来，那就必然保持了某种联系性。再看《惜红衣》，其在《白石道人歌曲》中调名无射宫，曲子依谱面为七声宫调；在《九宫大成》中调名仲吕商，曲子为五声商调。二者之间差异很大，无法看出它们除了曲名之外在音乐上有何联系。那么二者就真的没有关系吗？如果后者真的是前者“南曲的唱法”，即使变化很大，也应有着某种音乐上的联系，特别是保持大的音体系风格上的一致。可是我们看到，前者比起后者来风格明显不同，其中某些片段就是现代西方大小调体系的音调特点。如果前者的译谱是准确的，既反映了原谱原貌又反映了当时的音乐风格，那么如此由前者到后者，期间发生了那些变化，这些变化又说明了什么？如果前者译谱的准确性是相对的，那就有可能存在某种失实或失误之处。这种失实、失误又可能是关键性的，从而造成原有音调的某种扭曲。这样的话，后者就有可能是真实的或接近真实的了。

由文献中获得的史学认识是否符合历史真实，可以通过古代乐谱实例加以验证；同时古代乐谱也是我们直接研究的对象，对我们认识中国古代音乐作用重大。但是我国古谱在记录表达方面存在着某些显见的局限与缺陷，我们对于古谱译解也可能出现各种偏差和误解，这都需要我们在研究和应用某些译谱材料时首先估计到，并以一种历史发展的眼光，将古代乐曲演变的各个时期直到现存传统实践广泛联系起来加以认识。由汉代传入的佛曲《摩诃兜勒》寻觅到现存南音的《兜勒声》，虽然《兜勒声》不等于就是《摩诃兜勒》，但通过南音《兜勒声》的音乐特征分析，却可以帮助我们更好地认识和把握外来佛曲流传影响的真实本质。将《白石道人歌曲》与《九宫大成南北词宫谱》中同名词曲联系起来加以研究，以后者帮助我们认识前者，也同样可使我们看到某些音乐现实及其历史发展的本质，同时也促使我们辩证地看待现有译谱成果，以避免将某些译谱绝对化而得出某种违背古代音乐实际的结论来。

以上所述正确解读的两个不同层面，其中对于具体真实的把握属于显层解读，是对史实的廓清；对于历史真实的把握属于深层解读，是为了史学认识的获得。研究历史首先要弄清史实，但又不能停留在史实表面的罗列上，有待于进一步求得深入的认识；史学认识触及的是史实的内在本质，史学认识的获得可以帮助我们更好地把握史实。因此，史料的正确解读，就是对史料具体真实的把握和历史真实的把握的辩证统一。史料的正确解读是史料出新的本质要求，而要求的正确解读，除了基本的知识方法外，最根本的还是要有一个正确的史学观、历史观，唯物史观就是我们求得史料出新——正确解读的有力保证。如果我们能够切实运用唯物的、辩证的方法去解读史料，在对史实内容准确把握的基础上，又获得了正确的史学认识，当我们把有关的史实、认识联结成一个有机的理论系统时，那么史学创新的成果也就得以形成了。

作者单位：河南大学音乐学研究所

---

⑱ 陈应时等《中国民族音乐大系·古代音乐卷》，上海音乐出版社1989年版，第118页。

⑲ 见杨荫浏、阴法鲁《宋姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社1957年版。

⑳ 同注⑱。